



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



TÓPICOS Y MISTIFICACIONES ORIENTALISTAS DEL CINE COLONIAL ESPAÑOL EN EL ESCENARIO DE MARRUECOS

CRISTÓBAL MARÍN MOLINA

Profesor del I.E.S Alhambra de Granada

Doctorando del Departamento de Historia Contemporánea, Universidad de Granada

Resumen

El Orientalismo ha transmitido e impuesto imágenes (una escenografía) de Oriente cargada de tópicos mistificados que en el siglo XX fueron plenamente asumidas por el cine. En España, documentales de propaganda militar de la guerra del Rif, películas que situaban su trama en el pasado histórico, y films realizados después de la Guerra Civil, y que hablaban de los problemas de identidad de nativos y militares, tuvieron como escenario Marruecos. Estas imágenes, que reflejaron los clichés orientalistas, quedaron fijadas en el imaginario del público de la época.

Palabras clave: cine colonial, documentales, escenario, identidad, imaginario, Marruecos, militares, mistificaciones, nativos, Orientalismo, propaganda, representación, tópicos.

Abstract

Orientalism has transmitted and imposed images (scenography) about the Eastern World, which are filled with mystified clichés that have been fully embodied by cinema during the Twentieth Century. In Spain, documentaries and movies had Morocco as a setting. Non fictional films were military propaganda about the Rif War. The plots of some fictional films took place in the historical past, and other movies, made after the Civil War, spoke about the identity problems of natives and soldiers. These images, which reflected the Orientalist clichés, were fixed in the imagination of the audience of that time.

Keywords: clichés, colonial cinema, documentaries, identity, imaginary, Morocco, mystifications, natives, Orientalism, propaganda, representations, setting, soldiers.

CONSIDERACIONES PREVIAS

El Orientalismo abarca una gran cantidad de áreas del conocimiento. Desde el punto de vista de la Geografía, la dificultad de los estudios orientalistas estriba en unificar realidades muy heterogéneas, que, con el paso del tiempo, derivan en una enorme cantidad de subdivisiones (catalogación taxonómica), aunque todas ellas englobadas y unificadas en un corpus cerrado y esquemático de conocimientos del Oriente. Esta acumulación de siglos de <<estudios positivos>> realizada por expertos orientalistas, junto con otros elementos de <<segundo orden>> (el cuento oriental, los misterios exóticos, la impenetrabilidad del asiático), forjan una profunda impronta en la visión que los europeos tenían de esa parte del Mundo; lo que el historiador británico Victor Gordon Kiernan definió como *el sueño colectivo de Europa con respecto a Oriente*

En el Siglo XIX, coincidiendo con el desarrollo del Imperialismo colonial, se produce “una epidemia” de Orientalismo literario en muchos autores, exploradores, viajeros de la época (Victor Hugo, Goethe, Richard Burton, Pierre Loti); pero también pictórico (Delacroix, Ingres, David Roberts, Pérez Villaamil, Mariano Fortuny). En todos estos ejemplos aparece una mitología de Oriente, que no sólo se basa en “actitudes contemporáneas y prejuicios populares”, sino también en las presunciones de las naciones y los eruditos, como diría Giambattista Vico. Este material, por lo demás, será explotado convenientemente, durante el siglo XX, desde el ámbito político¹¹⁸⁹.

Las fronteras “*arbitrarias*” que los pueblos conforman a lo largo de la Historia forjan una distinción entre espacios familiares (nosotros, lo nuestro) y espacios ajenos (<<el territorio de los bárbaros>>, la <<otredad>>, lo de ellos). La lejanía geográfica en el espacio e histórica en el tiempo, intensifica y dramatiza los elementos con las que se construyen esos conceptos, añadiéndoles componentes “*imaginarios*” y “*ficticios*” que se integran hasta formar parte de los conocimientos positivos de la Geografía y la Historia en Occidente¹¹⁹⁰.

Oriente se convierte, así, en un “*opositor complementario*” del que surgen “*realidades nuevas*” (amenazas) que llegan a Europa. El Oriente temible debe poder ser manejado y controlado. El objetivo de esta mistificación es, pues, “*domesticar lo exótico*”. Y el islam se concibe como una versión nueva y fraudulenta del cristianismo. El terror por estas nuevas “*hordas de odiados bárbaros*” (musulmanes, otomanos, árabes), que suponen una constante amenaza a la civilización cristiana, motiva el registro y asimilación de las figuras, virtudes y vicios islámicos dentro de su tradición¹¹⁹¹.

Los orientalistas esquematizan el vocabulario y las imágenes que transmiten al público, configurando una representación que se puede relacionar con la idea de un gran escenario teatral (o cinematográfico) próximo a Europa, en el que está encerrado todo lo relacionado con Oriente. El erudito compone un saber, “*una dramaturgia prodigiosa*”, que evoca un mundo lleno de leyendas y mitos, ante la que el público europeo responde, pero de la que también es su responsable histórico y cultural. El lector-espectador llega a esta geografía imaginaria a través de los códigos que marca el Orientalismo, el cual se remite a sí mismo de forma repetitiva y sin necesidad de contrastar o corregir con las fuentes originales, ya que lo que prevalece es la <<visión orientalista>> anti-empírica. Dicha visión se torna en el conocimiento “*institucionalizado*” e impuesto que el Oeste tiene del Este, cada vez más totalizador y esquemático.

¹¹⁸⁹ W. SAID, Edward: *Orientalismo*, Barcelona, DeBolsillo, 2015, pp. 81-85.

¹¹⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 87-89.

¹¹⁹¹ *Ibíd.*, pp. 92-94.

La aceptación de esos códigos se convierte para el espectador en el verdadero Oriente, que se conoce a través figuras que son como los disfraces de una obra escrita sólo para Europa cuyo escenario orientaliza Oriente y en el que el director, los actores y el público son europeos. La “orientalización” se realiza siempre en beneficio de la propia cultura occidental, aunque, a veces, se piense que también se hace por el bien de los propios orientales¹¹⁹²

Parte de esta comunicación se basa en estas nociones saidiana, que consideramos plenamente vigentes para nuestro análisis. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que, desde el momento en que estas teorías fueron publicadas, se ha producido un debate sobre algunas de sus carencias y olvidos; controversia que rebasa las intenciones de este estudio¹¹⁹³.

EL ESCENARIO EN LOS FILMS COLONIALES

El cine colonial que se produce en Europa y América hasta la Segunda Guerra Mundial, representa a las colonias y a sus habitantes con los tópicos y mistificaciones propias del Orientalismo, cuyas ideas, visiones e imágenes se plasmaron en los argumentos y fotogramas de este tipo de películas. Desde el inicio del cinematógrafo operadores de cámara europeos y estadounidenses marchan a las colonias para capturar imágenes exóticas. En palabras de Shlomo Sand: “*Vastas extensiones del desierto, selvas frondosas y antiguas ciudades de ensueño se convirtieron en las primeras representaciones que penetraron en el imaginario cinematográfico de los primeros espectadores de las salas (...)*”¹¹⁹⁴ Al igual que en el Orientalismo literario, las películas coloniales repiten constantemente los mismos escenarios, tramas, situaciones; e incluso diálogos muy similares. El espacio es un decorado inmóvil, a veces extemporáneo, y el indígena es representado como un animal al acecho, siempre parapetado detrás las rocas de los acantilados o de arbustos, esperando “*dar caza*” al soldado-colonizador, como ocurre en la gran cantidad de películas ambientadas en la India colonial británica o en las del Oeste norteamericano. La cámara se fija más en sus movimientos amenazantes que en su rostro. En muchas situaciones se le presenta acompañado con otros miembros de su tribu, por lo que pierde su individualidad y su experiencia personal, es decir, su historia. Sus gestikulaciones, ritos, danzas se vuelven deliberadamente irracionales y excéntricas, pero siempre amenazantes¹¹⁹⁵

¹¹⁹² Ibid., pp. 97-104.

¹¹⁹³ GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.): *El Orientalismo desde el sur*, Barcelona / Sevilla, Anthropos / Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006, pp.368-380.

¹¹⁹⁴ SAND, Shlomo: *El siglo XX en pantalla. Cien a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 424.

¹¹⁹⁵ FERRO, Marc (ed.): *El libro egro del colonialismo*, Madrid, La Esfera de los Libros S.L., 2005, p. 840.

El árabe es asociado a la pulsión sexual y a la traición. En palabras de Edward Said, “*Aparece como un degenerado hipersexual, bastante capaz, es cierto, de tramar intrigas tortuosas, pero esencialmente sádico, traidor y vil. Comerciante de esclavos, camellero, traficante, canalla subido de tono: estos son algunos de los papeles tradicionales que los árabes desempeñan en el cine.*”¹¹⁹⁶.

En los films que tienen como escenario las colonias, el árabe apenas aparece (<<Le Bled de Jean Renoir, 1929) o bien “*está presente pero no visible*”, y se dedica a perturbar el orden establecido por la potencia colonial, actuando de forma traicionera y cruel (<<Tres lanceros bengalíes>> de Henry Hathaway, 1935). Los personajes nativos, con algún tipo de protagonismo, suelen estar interpretados por actores europeos o estadounidenses¹¹⁹⁷, configurando varios prototipos: el indígena que quiere parecerse al occidental y colabora con él, o el que ha recibido una educación en la metrópoli y luego se convierte en su enemigo (Sam Jaffe en <<Gunga Din>> de George Stevens, 1939). Las mujeres nativas suelen ayudar al protagonista, lo comprenden o se enamoran de él (Mary Astor en <<Hermanos de armas>> de Lewis Milestone, 1926). A veces, los personajes supuestamente indígenas tienen una ascendencia occidental que se descubre a lo largo de la trama, conformando personajes “*de frontera*” entre Oriente y Occidente (Brigitte Helm como la misteriosa mestiza Antinea en <<La Atlántida>> de G.W. Pabst, 1932; o Errol Flynn como Kim en <<Kim de la India>> de Victor Saville, 1950).

En estos films, la mayoría de los personajes protagonistas son hombres europeos, que tienen que huir de su país de origen por haber cometido algún crimen (<<Bajo dos banderas>> de Frank Lloyd, 1936); por un asunto amoroso (<<Two men and a maid>> de George Archaimbaud, 1929); o por una cuestión de honor familiar (<<Beau Geste>> de Herbert Brenon, 1926). En la colonias consiguen una segunda oportunidad para triunfar o alcanzar la redención al enrolarse en la legión extranjera (<<Beau Geste>> de William A. Wellman, 1939), realizando acciones heroicas (<<Las cuatro plumas>> de Zoltan Korda, 1939;) o con su muerte final (<<Pépé le Moko>> de Julian Duvivier, 1936)¹¹⁹⁸.

¹¹⁹⁶ W. SAID, Edward: *Orientalismo...*, op. cit., p.379.

¹¹⁹⁷ El máximo exponente de esta mistificación la encarnó el actor italo-norteamericano Rodolfo Valentino interpretando a un jeque árabe en el film de título homónimo de 1921. El actor de origen hindú Sabu Dastagir fue una excepción a esta tónica. Sus interpretaciones contribuyeron en la creación de estereotipos imperialistas de la India orientalizada. GOLD, Jacquelin: ‘Civilizing Sabu of India’: Redefining the White Man’s Burden in Twentieth-Century Britain, en NASTA, Sushila (ed.): *India in Britain. South Asian Networks and Connections, 1858-1950*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 179-193.

¹¹⁹⁸ SAND, Shlomo: *El siglo XX...*, Op. cit., pp. 427-430. También en FERRO, Marc: *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2008, pp. 114-118.

Las tropas coloniales marchan para <<pacificar>> a las hordas rebeldes que osan subvertir el orden colonial enfrentándose a las potencias que pretenden civilizarlos. Los soldados, honorables y valientes, quedan aislados en fuertes o en blocaos, rodeados por indígenas amenazadores a los que se califica de <<cerdos>>.¹¹⁹⁹ Son películas de guerra en contextos geográficos lejanos y exóticos, como Filipinas (<<La jungla en armas>> de Henry Hathaway, 1939), o de frontera, como el paso de Khyber (<<El capitán King>>, de Henry King, 1953). Los escenarios geográficos se repiten de una película a otra: el Indostán para los films británicos; el Magreb para los franceses. El paisaje suele ser abrupto y peligroso para los occidentales: montañas, desfiladeros, cárcavas, desiertos, selvas.

Otro de los elementos característicos de este cine es la representación que en el mismo se hace de la arquitectura y el urbanismo oriental., reflejando la fascinación, casi de cuento, que estas disciplinas artísticas han ejercido en Occidente durante siglos. Se hicieron decorados con “*resonancias del arte islámico oriental (Irán y Norte de la India) se mezclaban con el arte nazarí*”¹²⁰⁰, basadas en el <<neo-eclecticismo>> y el <<revival>> del siglo XIX. Los interiores se reducen a lo esencial, pero con proporciones más grandes que las ordinarias, muchas veces introduciendo conceptos art-decó de los años 20 y 30, que posteriormente derivaron hacia <<lo kitsch>> (<<El ladrón de Bagdad>> de Raoul Walsh, 1924). Los decorados en los films coloniales también reflejan de forma exagerada el pintoresquismo oriental, pero de forma menos espectacular y barroca, concebidos, además, como un elemento amenazador¹²⁰¹

Hasta los años 60 se mantienen y repiten este tipo de esquemas argumentales, estructuras narrativas y prototipos de personajes, volviendo una y otra vez sobre las mismas formas y contenidos, en una constante auto-referencia. Sin embargo, a lo largo de esa década comienza a introducirse una mirada crítica y satírica.

¹¹⁹⁹ Ibid., p. 117.

¹²⁰⁰ En la pintura romántica española del siglo XIX aparecían arquitecturas donde se solapaban elementos constructivos de diferentes estilos: nazaríes, marroquíes y mameluco-egipcios, y donde aparece un “*Oriente sublimado*” (<<El juramento de Alvar Fáñez >> de Pérez Villaamil, 1847). GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.): *El Orientalismo...*, op. cit., p. 220.

¹²⁰¹ . RAMÍREZ, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Blume, 1986, pp. 196-210.

MARRUECOS SE CONVIERTE EN NUESTRO ORIENTE MUSULMÁN

En un artículo para el diario *El País*, el escritor Juan Goytisolo contaba la anécdota de que en cierta ocasión, en la Plaza de Marraquech, una turista francesa le comentó lo emocionada que estaba de estar en Oriente: “Sí, los bazares, los zocos, los aromas de las especias, es como un cuento oriental, ¿verdad?” Pero para los árabes Marruecos es *Magreb el Aqsá*, que significa *el extremo Occidente*: el Este y el Oeste del imaginario colectivo no suele corresponderse con la geografía real¹²⁰². Cuando los estudios geográficos hablan de Oriente remiten a las zonas de Oriente Próximo y Medio y, en menor medida, al Lejano Oriente¹²⁰³. Sin embargo, también se inscribe en este escenario toda la zona del Magreb, que incluye las regiones del norte de Marruecos, la cual se hallan geográficamente anexas a la Península Ibérica. Sin embargo, su concepción por parte de escritores, estudiosos, viajeros, militares africanistas y público en general, estaba plenamente cargada de referencias orientalistas.

En España existía una tradición de estudios sobre temas árabes y hebreos que, realizados por un grupo aislado y elitista, fue impregnando todo el discurso cultural hispano a lo largo del siglo XIX¹²⁰⁴. Este <<Orientalismo doméstico>>, desarrollado entre 1859/60 y 1956, “(...) fue marroquista tanto en su plasmación erudita como creativa”, y, entre sus planteamientos, existió un sentimiento de <<maurofilia>>¹²⁰⁵. Los orientalistas españoles preferían el término arabistas. El campo de conocimiento de estos orientalistas solía circunscribirse al estudio del pasado árabe de la Península Ibérica, que contribuyó, en parte, a la configuración de un corpus teórico en el que se debatía el tema de la identidad hispana.

Con el paso de tiempo, y en menor medida que otros países europeos, algunos *arabistas* buscaron implicarse en el proceso de acción colonial en Marruecos¹²⁰⁶, a través de sociedades geográficas, mítines, congresos y publicaciones. A comienzos del siglo XX se produce un enfrentamiento entre las corrientes arabistas, puramente académicas, y las africanistas,

¹²⁰² GOYTISOLO, Juan: Oriente y Occidente como espacios mentales, [en línea], *El país*, Hemeroteca, viernes 08/01/2010, s.p., Madrid: Grupo Prisa, 1976. [ref. 27 de julio de 2016]. Disponible en Internet: <http://elpais.com/diario/2010/01/08/opinion/1262905213_850215.html>.

¹²⁰³ En la antigüedad greco-romana se estableció la gran división entre Oriente y Occidente, aunque también se crearon subdivisiones. El cristianismo completó la clasificación con un Oriente Próximo y un Extremo Oriente, además de un Oriente extraño. Además estaba el Oriente antiguo, que se correspondía con lugares bíblicos (El Paraíso), o nuevo como el que se establece a raíz del descubrimiento de América. Todos estos Orientes se entremezclan y oscilan, sin concebirse del todo como algo unívoco. En W. SAID, Edward: *Orientalismo...*, op. cit., pp.89-92.

¹²⁰⁴ MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan: *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de la identidad*, Barcelona, Ediciones Bellaterra S.L., 2011, p.41.

¹²⁰⁵ Estima y simpatía por la nobleza del enemigo, respeto y compasión por el vencido, admiración de la cultura morisca. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.): *El Orientalismo...*, op. cit., pp 218-226.

¹²⁰⁶ MARÍN, Manuela: Orientalismo en España: estudios árabes y acción colonial en Marruecos (1894-1943), *Hispania. Revista Española de Historia*, Vol. LXIX, 231 (2009), p. 118.

implicadas de forma más práctica en la acción colonial a través de la enseñanza del marroquí. Esta polémica se focaliza en la preeminencia del árabe literal y escrito sobre el árabe vulgar y hablado. Arabistas como Julián Ribera o Francisco Codera intentaron materializar planteamientos más globales, eclécticos y regeneracionistas entre estudios académicos positivistas y enseñanzas más prácticas, a través de distintos <<proyectos colonistas>>: Juntas de ampliación de estudios, cátedras de árabe, planes educativos, pero que tendrían como condición esencial el conocimiento del árabe para la <<penetración pacífica>>¹²⁰⁷. El fracaso de estos planes provocó la ruptura definitiva entre africanistas y arabistas y pudo deberse al veto de la oligarquía, que se basaba en una visión colonial tradicional y que dejaba toda la actuación de conquista y dominio de Marruecos en manos de los militares.¹²⁰⁸ El ejército monopolizó la gestión de todos los asuntos relacionados con Marruecos, considerado el Protectorado como algo exclusivo de estos militares africanistas, impidiendo que entraran en ese escenario otros actores que no estuvieran relacionados con ellos.

DOCUMENTALES DURANTE LAS CAMPAÑAS DE MARRUECOS

Durante las llamadas <<Campañas de Marruecos>> (1909-1927) se ruedan en el país vecino una gran cantidad de reportajes, noticieros cinematográficos y documentales. Los militares prestaron mucha atención al cinematógrafo, al que consideraron un medio excelente para la propaganda de la causa <<colonista>>. Para lograrlo buscan el apoyo de los distintos gobiernos, a través de la concesión de subvenciones y partidas presupuestarias, e incluso de los propios Reyes, que asistían a los estrenos de distintas cintas rodadas sobre este asunto¹²⁰⁹. Muchos films de la etapa muda han desaparecido, aunque todavía existe en diversas filmotecas suficiente material, que puede servir para analizar cómo el ejército utilizó este medio para intentar transmitir al gran público la imagen favorable de la <<labor>>, tanto bélica como política, que estaba llevando a cabo en esos territorios¹²¹⁰. La propaganda sin tapujos llega al extremo de enseñar en un intertítulo del documental <<España en Marruecos>> (1925) los menús del día, con comidas abundantes y variadas, que recibían los legionarios en el cuartel de Dar-Riffien; o mostrar imágenes de las alegres fiestas que se celebraban en dichos cuarte-

¹²⁰⁷ LÓPEZ GARCÍA, Bernabé, *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*. Granada: Universidad de Granada, 2011, pp. 275-290.

¹²⁰⁸ *Ibíd.*, pp. 302-303.

¹²⁰⁹ MARTÍN CORRALES, Eloy: El cine español y las guerras de Marruecos (1896-1994), *Hispania, Revista Española de Historia*, vol. 55, 190 (1995), pp. 693-695.

¹²¹⁰ La mayoría de los títulos mencionados en esta comunicación han sido analizados tras ser localizados y visionados en los fondos de la Filmoteca Española en Madrid.

les, y de las cuales podían disfrutar tanto los oficiales como los soldados y sus familiares, tal y como se ve en la noticia filmada <<Regulares de Ceuta>> (1926).

Para cumplir este objetivo propagandístico, los noticieros y documentales utilizan todo tipo de recursos, tanto formales como de contenido. En la mayoría de ellos hay una selección del material que se quería exhibir en las salas (autocensura). Las imágenes de batallas se muestran casi siempre desde la lejanía (<<España en Alhucemas>>, 1925); apenas se muestra al enemigo excepto cuando ha sido derrotado, entrega sus fusiles y realiza su sumisión ante las autoridades españolas, o cuando se quiere señalar los beneficios que supone para los nativos la <<protección>> de España (<<Marruecos en la paz>>, 1927; <<Visita de SS.MM. a Marruecos>>, 1927; <<Alfonso XIII en Ceuta>>, 1927). Así mismo, se establece una clara distinción entre el <<moro colaborador y amigo leal>> (“*moros notables*”), el <<moro rebelde>> al que hay que someter, y el <<moro decorado>>, ajeno al conflicto, pero que pulula por su entorno.¹²¹¹

Al comienzo de <<Guerra de África, 1925>> (1926) aparece un intertítulo en el que se puede leer lo siguiente: “*Francia y España, las naciones encargadas un día de llevar la civilización y el progreso a los indómitos habitantes del Rif salvaje y que año tras año fueron víctimas de su barbarie y crueldad, deciden unidas castigar la constante rebeldía dando a conocer al moro su poderío.*” En algunos documentales se insertan rótulos con comentarios de costumbres, tipos nativos o situaciones, que podrían parecer humorísticas para el público, pero en los que se intuye un racismo implícito en sus frases. En un intertítulo de <<España en Marruecos>> se puede leer: “*Los gitanos moros. Tocando la flauta de cuernos y el <<tantan>> cantan y bailan.*” En <<Marruecos en la paz>> aparece este otro: “*Este modo de lavarse la ropa que tienen los moros, bien pudiera ser la base de un nuevo baile que brindamos a los <<pollos bien>>: El <<charlestón>> africano.*”

El ejército colonizador es el centro de atención en estas cintas. Los legionarios son descritos como valientes, bravos y “(...) *siempre héroes, los del alegre morir... Tan de hierro en la resistencia... Como rápidos en el avance.*”. De forma parecida se califica a las tropas irregulares de harqueños que “(...) *luchan al lado de la nación protectora (...)*”. En ningún momento se cuestiona el orden jerárquico connatural del ejército, y cuando se presentan los mandos militares africanistas, siempre aparecen mencionados con sus apellidos y grados (general Miguel Primo de Rivera, general Sanjurjo, coronel Franco, comandante Capaz...) ha-

¹²¹¹ HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián: Fotoperiodismo en la Guerra del Rif (1909), *Vegueta, Anuario de la Facultad de Geografía e Historia Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, 12 (2012), p. 55.

ciendo que el público coetáneo se fuera acostumbrando y familiarizando con sus <<hazañas bélicas>>, que siempre son exaltadas: Sanjurjo es el “*caudillo popular que ha sabido llevar a nuestro ejército a la victoria*”, y Franco el “*eterno vencedor, mago de la táctica guerrera, cuya historia militar evoca la de grandes capitanes de pasadas glorias.*”

Frente a los oficiales, que “*superan en valor a las aguerridas huestes a su mando*”, el grueso de soldados son anónimos, los “*pequeños tornillos de la gran máquina guerrera*”, pero a los que rendir homenaje: “*Amor, gratitud, respeto y admiración merecen quienes dieron su sangre en holocausto de la patria.*” Todo esto, junto el lenguaje utilizado en los intertítulos, crea un poso de formas y estilos que los espectadores irían asimilando sin problemas en las décadas siguientes. Dicho lenguaje es, a veces, altisonante y afectado, y otras veces popular. Está concebido para llamar la atención del espectador y reconducir sus valoraciones de lo que estaba viendo en la pantalla, y por eso abusa de los epítetos valorativos: *indómitos habitantes, leales indígenas, brava legión, ruda jornada, magnífica destiladora de agua...*

Respecto al teatro de operaciones de guerra y de <<pacificación>> se hacen referencias a nombres de localidades y territorios muy conocidos para el público (Ceuta, Melilla, Xauen...); otros tantos lo son mucho menos (Torres de Alcalá, río Netco, montañas de Beni-Turzin...); algunos remiten al pasado bélico inmediato como la línea del río Uad Lau, donde se realizó el repliegue de 1924; y también hay referencias a zonas estratégicas costeras, tales como Alhucemas, en las que se desarrolló el desembarco de 1925, o el raid del comandante Capaz de 1926. Todos ellos, en suma, remiten a la imaginación orientalista de los espectadores, de tal manera que las tierras africanas son descritas como risueñas y tranquilas; Xauen como “*la ciudad misteriosa*” con “*pintorescas*” mezquitas, y un “*pintoresco*” barrio comercial y sus antiguos molinos análogos a los de las aldeas andaluzas. En varias ocasiones, se hace una identificación entre esta localidad y algunas poblaciones de Andalucía, remitiendo al pasado musulmán de esta región. En un intertítulo de <<Guerra de África, 1925>> se menciona que la ciudad “*(...) con sus tejados a dos vertientes, únicos en Marruecos, se parece extraordinariamente al Albaycín, el barrio moro de Granada...*”¹²¹² En otro se dice lo siguiente: “*Tipos hebreos de Xauen, que conservan un ajeño y rico castellano, de los que es curioso recordar que la primera vez que entramos en Xauen nos recibieron a los gritos de ¡Viva Isabel II!*”, como si en aquel lugar no hubiera pasado el tiempo y se encontraran todavía en el siglo XIX, en plena Guerra de África.

¹²¹² Según Edward Said estas “*figuras*” son recurrentes dentro el Orientalismo, y suelen remitir a un pasado intemporal, transmitiendo una impresión de repetición y simetría frente a un original occidental, pero que es radicalmente inferior a su equivalente europeo. W. SAID, Edward: *Orientalismo... op. cit.*, p. 108.

Queda bien a las claras que la intencionalidad de estas mistificaciones es, por un lado, conectar dos episodios bélicos, el que describe el documental y el decimonónico, que están separados por más de 60 años. Por otro, el objetivo es hacer recordar que los intereses de España en esa zona de Marruecos se remontaban bastante atrás en el tiempo.

EL MARRUECOS ORIENTALISTA EN EL PASADO

Apenas se conocen en el cine español anterior a la Guerra Civil largometrajes de ficción cuya temática se desarrolle en la Historia y que, además, tengan como escenario Marruecos. La mayoría de los títulos rodados hasta los años 30 reflejaban en sus tramas las campañas de conquista que se estaban llevando a cabo en ese momento desde diferentes aspectos. Sin embargo, en la <<La secta de los misteriosos>>, rodado por Albert Marro en 1916, sí se recrea un pasado medieval orientalizado. Este film, encontrado y restaurado hace unos años, estaba concebido en origen como un serial cinematográfico compuesto por distintos episodios, uno de los cuales lleva por título <<La leyenda mora>>¹²¹³. Su acción se escenifica, sobre todo, en interiores con decorados pintados y utilería que podrían calificarse como <<arabizantes>>. El principal escenario es un harén con todos los elementos característicos de los mitos orientales: odaliscas que tocan instrumentos sobre alfombras y cojines; bailarinas ejecutando una especie de danza del vientre; una princesa, ataviada con gran cantidad de collares de perlas y abanicada por esclavas, que se enamora a primera vista de un caballero cristiano cautivo; un guerrero musulmán celoso y asesino. Su argumento se inserta en una trama histórica, pero no se especifica ningún tipo de concreción geográfica, aunque todo parece apuntar más hacia el Al-Ándalus de la Reconquista que a territorios norteafricanos.

<<Prim>> de José Buchs (1930) es una biografía filmada sobre la vida política y militar de este espadón liberal, que empieza con su levantamiento en Reus contra el regente Espartero en 1843, y termina con un plano de Amadeo de Saboya frente a su féretro, tras su asesinato en 1870. Juan Prim fue uno de los generales más destacados durante la Guerra de África, que se puso en marcha bajo el gobierno de Unión Liberal de Leopoldo O'Donnell para desarrollar una “*política de prestigio*” internacional. La expedición militar comenzó en octubre de 1859 y acabó abril de 1860, y supuso un nuevo jalón en las relaciones entre España y Marruecos¹²¹⁴. En el largometraje se dedica una larga secuencia a la reconstrucción de este

¹²¹³ ELENA, Alberto: *Fantasías Orientales en el Cine Español [Díptico]*, Málaga: Casa Árabe / Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2010.

¹²¹⁴ FERNÁNDEZ BASTARRECHE, Fernando: *Los espadones románticos*, Madrid, Síntesis, 2007, pp. 173-177. También en LÓPEZ GARCÍA, Bernabé, *Orientalismo e ideología...*, *Op. cit.*, pp. 222-223.

conflicto bélico (más de ocho minutos), recreando la batalla de los Castillejos, con la famosa <<arenga de las mochilas>> -en la que Prim animó a los soldados para atacar a las milicias enemigas-, y a continuación las luchas en el río Martín, previas a la toma de Tetuán, donde dio un discurso en catalán a los voluntarios de Cataluña bajo su mando. En la cinta se puede constatar “*el esfuerzo de producción*” que se hizo a la hora de rodarla, realizándose tomas cerca de donde ocurrieron los hechos (alrededores de Tetuán), y con la utilización de unos dos mil figurantes y seiscientos jinetes. Al final de la secuencia se muestra el momento de la firma de la paz con los representantes del Sultán en una lujosa tienda de campaña <<árabe>>. Pese a sus intentos de espectacularidad, los planos del film abusan de un hieratismo pictórico que no deja de ser sino una traslación fílmica de los cuadros románticos historicistas del siglo XIX (Antonio Gisbert, Fortuny). Los personajes aparecen como un esbozo esquemático de prototipos que se mueven con aire solemne a través del escenario, dando la sensación de estar contemplando un film ya caduco para los estándares cinematográficos que se estaban desarrollando a principios de los años 30. La película reivindica, de forma un tanto hagiográfica, la figura de este espadón romántico defensor de la monarquía, y deja caer una velada crítica a las tendencias republicanas, lo que implica un discurso que nos remite al momento político en que fue realizada¹²¹⁵.

LOS PROBLEMAS DE IDENTIDAD EN NATIVOS Y SOLDADOS

A principios de siglo XX no existe ninguna <<maurofilia>> en la inmensa mayoría de la opinión pública española. Durante muchos años se había impuesto la imagen del “*morito incivilizado pero ingenuo*”. Ahora bien, incluso esta mistificación queda arrinconada durante las Campañas de Marruecos por la del <<moro traidor>> cruel, salvaje y sodomita. Esta caricaturización se impune en distintos medios (prensa, postales, cromos) y, sobre todo, en los momentos en que el ejército español sufre más derrotas, tiene más bajas, y se opta por la venganza (Barranco del Lobo, Annual)¹²¹⁶. Finalizadas las campañas, las autoridades españolas tienen que suavizar este tipo de representaciones, ya que durante los conflictos bélicos habían intervenido tropas nativas conscriptas (Regulares, Mel-hallas jalifianas, harcas irregulares amigas) a las que se podía ofender si continuaban las burlas y los ataques. Aflora de nuevo la imagen del <<moro amigo>> al que hay que civilizar.

¹²¹⁵ CAPARRÓS LERA, José María: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Universidad de Barcelona / Editorial 7½, 1981, pp.80-83.

¹²¹⁶ MARTÍN CORRALES, Eloy: *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica siglos XVI-XX*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2002, p. 125.

En los años 30 aumenta el turismo de españoles al Protectorado, y esto favorece la implantación de una idea más amable de los territorios y sus habitantes; e incluso llega a aparecer un “*orientalismo tardío*” y el resurgimiento de cierta <<maurofilia>> en escritores, estudiosos y pintores. Con el tiempo se incorporan elementos y símbolos marroquíes (monumentos, banderas) en actos oficiales, festejos, publicidad, libros y revistas, aunque siempre con una actitud de subordinación. Se habla de hermanamiento Hispano-Marroquí, y se buscan similitudes culturales en un pasado común¹²¹⁷ Durante la Guerra Civil, donde las tropas marroquíes contribuyen a la victoria de los militares insurrectos, se difunde una idea de respeto hacia los <<camaradas moros>> dentro del “bando nacional”¹²¹⁸ (<<Romancero marroquí>> de Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, 1939)¹²¹⁹.

Es en este nuevo contexto donde hay que situar <<La canción de Aixa>> de Florián Rey (1939) y <<Harka>> de Carlos Arévalo (1941). Fruto de un proyecto de colaboración cinematográfico entre España y Alemania, la primera, estrenada justo al finalizar la guerra, se intenta dar una imagen complaciente e idílica del Protectorado al público español., en la cual los marroquíes son capaces de resolver los conflictos sin recurrir a la violencia.

La historia se centra en los nativos del Protectorado, interpretados todos ellos por españoles, tanto en los roles principales (Imperio Argentina, Manuel Luna, Ricardo Merino) como secundarios, y en ningún momento se les escucha hablar en árabe. El argumento cuenta cómo la mestiza Aixa, hija de padre español y madre marroquí, será el objeto de deseo de dos primos, ambos hijos de cadíes, Abslam (contracción de Sidi Absalam, <<Señor de la Paz>>) y Hamed, cuyas cabilas están enemistadas. Ella trabaja como cantante en teatros y cafetines del Protectorado, representada por su tío José, un español timador que ha renegado de su nacionalidad, va vestido como un nativo, se hace pasar por hechicero y ha criado a Aixa con una educación europea. Ella está enamorada de Hamed, que acepta la modernidad occidental, hasta el punto de fumar, beber alcohol y escuchar música francesa, contraviniendo los preceptos religiosos del islam. Sin embargo, ella termina casada con Abslam en contra su voluntad. Este personaje ha colaborado con los militares españoles y, al contrario de su primo, sí respeta la tradición.

Al principio del film, los dos asisten a una actuación de Aixa en un teatro de Tetuán. Esta escena es una representación orientalizada dentro de la ficción orientalista que es el film

¹²¹⁷ *Ibíd.*, pp. 144-147.

¹²¹⁸ *Ibíd.*, pp. 168-175.

¹²¹⁹ ELENA, Alberto: *Romancero marroquí: El cine africanista durante la Guerra Civil*, Cuadernos de la Filmoteca Española, Madrid, Filmoteca Española / Ministerio de Cultura, 2004.

en sí mismo. En el escenario aparece un decorado con elementos representativos de un oasis: palmeras, una tienda, un camello, muchachas ataviadas trajes árabes de fantasía y sentadas alrededor de un pozo. Estos elementos anuncian lo que más tarde se irá contemplando a lo largo de la cinta: las tiendas de campañas de cada uno de los primos, el urbanismo y edificios de las “casbas”, o el harén del palacio de Abslam donde se mezclan estilos artísticos diferentes, con bellas <<odaliscas>> que cosen sentadas sobre alfombras y cojines, festejan la boda de Aixa, juegan o bailan una casta danza del velo, tan teatralizada como la actuación de la mestiza en Tetuán¹²²⁰. Todas estas imágenes podrían estar extraídas de cualquier cuadro romántico orientalista decimonónico.

Al final, Aixa atenuará su ansiedad por Hamed cuando termine aceptando su identidad marroquí y la tradición: su condición como mujer de Abslam dentro de su harem¹²²¹.

<<¡Harka!>> comienza con una alabanza a “*la espléndida hermandad Hispano-Marroquí*”, idea que luego apenas aparece en su trama, ya que la película, ambientada en las campañas marroquíes de los años 20, se centra en los conflictos de identidad de los oficiales de una harca de tropas de nativos, los cuales son tratados con respeto, pero apenas tienen protagonismo, apareciendo como el <<moro decorado>> o el enemigo invisible. Algunos de ellos son interpretados por actores españoles y, de nuevo, apenas se escucha hablar el lenguaje nativo durante el metraje¹²²²

El capitán Santiago Valcázar, que las más de las veces va ataviado con chilaba y fez¹²²³ y es conocido entre los nativos como Sidi Absalam Valcázar, es presentado como un “*enamorado*” de África que “*vive en ella y para ella*” y comprende mejor que nadie “*la psicología del marroquí... tan identificado está con él [...] y sin embargo, nadie tan español [...]*” Este encuentra un <<alma gemela>>, y un posible continuador de su “obra”, en el teniente Carlos Herrera, que se ha unido a la harca procedente de la Legión, porque empezaron a interesarle las costumbres de los nativos. Y como se sentía “*un poco semejante a ellos.*” aprendió algo de árabe y deseó mandarlos.

Esta relación de <<camaradería>> y mutuo entendimiento termina deteriorándose porque Herrera decide abandonar su servicio en Marruecos cuando se enamora de una mujer,

¹²²⁰ La versión alemana de la película se tituló <<*Hinter Haremsgittern*>>, que se podría traducir <<*como detrás del harem*>>. ELENA, Alberto: *La llamada...*, *Op. cit.* pp. 50-54.

¹²²¹ *Ibíd.*, pp. 32-36. También MARTIN-MÁRQUEZ, Susan: *Desorientaciones...*, *Op. cit.*, pp. 268-286.

¹²²² ELENA, Alberto: *La llamada...*, *op. cit.*, pp. 103-106.

¹²²³ Pese a ser desaconsejado por las autoridades militares, esta <<performance>> estaba extendida entre los mandos de tropas nativas e intendentos (Regulares, Mel-hallas, harqueños, policía nativa) como una forma de conseguir su lealtad y aprecio, pero evitando el mestizaje cultural MARTIN-MÁRQUEZ, Susan: *Desorientaciones...*, *op. cit.*, p. 215.

Amparo, que le presiona para que se vaya a vivir con ella a la Península. Valcázar le echará en cara el ocioso estilo de vida que allí llevará (deportes, fiestas, un puesto burocrático), frente a las ingratitudes que supone permanecer como oficial en África. Tras la marcha de Herrera, el protagonista caerá en combate, en una acción suicida para cubrir la retirada de sus hombres en una batalla. Al enterarse de su muerte, Herrera regresa a la harca donde termina aceptando su condición, al recordar, mientras rompe una foto de Amparo, lo que es necesario para ser un buen oficial de harca: “*tener más corazón que el harqueño más bravo de la harca.*” Las mujeres, que son descritas como “*hijas de Satanás*” en un diálogo del film, son una “*interferencia*” para conseguir dicha condición en ese “*idealizado reino hispano-marroquí homosocial.*”¹²²⁴ y militarizado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Según lo visto, la constante orientalista, establecida desde hace siglos a través de distintos medios (ensayos, literatura, pinturas, fotografía), se ha conformado en Occidente como un medio para controlar el conocimiento del Oriente. En el siglo XX, el cine ha reflejado sus clichés en los films que tenían como marco de acción las colonias, en donde sus responsables mostraban escenarios dentro de los cuales los nativos y el medio ambiente se convierten en una amenaza para los occidentales, que son mostrados como los personajes protagonistas que pretenden establecer el orden de la civilización en beneficio de aquellos territorios, donde habitan lo primitivo, lo bárbaro y lo misterioso. Esta idea que continúa vigente en los *massmedia*, y por ende en el público, hasta el presente.

En el caso español, esos escenarios se transfieren a nuestro “Oriente” particular, Marruecos, conformado como tal gracias las aportaciones teóricas y prácticas de arabistas y africanistas. La cinematografía pretendía domesticar y difundir una imagen institucional de ese espacio a través de documentales de propaganda militar que, centrados en las campañas marroquíes, estructuraban diferentes conceptos a través de un discurso de confrontación: civilización contra barbarie, oficial famoso y soldado anónimo, moro amigo frente a moro rebelde; y todo ello en aras de crear un corpus de imágenes que se asentara en el imaginario del público español y que le remitiera a las ideas de Imperio y dominio.

El cine de ficción tampoco fue ajeno a estos parámetros discursivos, aunque, en ocasiones, sus tramas rebasaban el marco de lo puramente propagandístico. Recreó escenografías de los paisajes y los nativos de Marruecos que sufrieron algunas variaciones conforme cam-

¹²²⁴ *Ibíd.*, p. 246.

biaron las circunstancias en el Protectorado, cuando se pasó de un estado de guerra permanente a una pacificación impuesta y a un sometimiento aceptado, o al menos no discutido: del enemigo <<moro>> al camarada de armas, pasando por el indígena primitivo al que hay que civilizar.

Pero este escenario marroquí también servía como un medio para hablar de la identidad de <<lo español>>, no tan sólo con la antinomia nosotros / los otros (los marroquíes representados a través de estereotipos orientalistas), sino también, lo que el pensamiento conservador postulaba que era la esencia permanente de los españoles a través de la Historia, y que se ponía en valor a través de otras dicotomías¹²²⁵: la tradición (religiosa, militar, jerárquica) frente a la modernidad (política, europea); la exaltación de <<lo masculino>>, que se establece como un rasgo inherente al dominio, frente a la mujer, que debe aceptar su rol social por medio del respeto y la sumisión.

¹²²⁵ SANTAOLALLA, Isabel: *Los Otros. Etnicidad y <<raza>> en el cine español contemporáneo*, Zaragoza / Madrid, Presas Universitarias de Zaragoza / Ocho y Medio Libros de Cine, 2005, pp. 13-14.